

090 INTERPRETAÇÃO DO ATOR NA ESTÉTICA “NÃO-REALISTA”¹

Prof. Dr. Beltrame Valmor Nini² e Paula Rojas Amador³

Palavras-chave: interpretação, “não-realista”, princípios técnicos e estéticos

Resumo

O artigo **Interpretação do ator na estética “não-realista”** pretende compartilhar o desenvolvimento do projeto de pesquisa que vem sendo elaborado no Programa de Pós-graduação (Mestrado em Teatro) da UDESC, cujo objetivo é sistematizar alguns dos princípios técnicos e estéticos do trabalho do ator na estética “não-realista”.

De onde surge a interpretação “não-realista”?

A interpretação “não-realista”, na acepção deste artigo, tem seu início no movimento simbolista de finais do século XIX e princípios do século XX que propõe o fazer arte pela arte. Sua primeira ação para alcançar seus objetivos foi opor-se à realidade no teatro.

O movimento simbolista toma o partido do símbolo, da poesia, do ritual, da cerimônia, do espaço nu, das luzes, da música e do som. Os simbolistas, quando se opõem à realidade, colocam em crise o conceito da mimese, fazendo surgir, de maneira paralela, a conhecida crise da personagem. Como afirma Luis Fernando Ramos *O simbolismo e as vanguardas históricas tentaram esvaziá-la (a mimese) como referência central da produção artística* (RAMOS, 2006:282). Suas montagens exigiam uma interpretação com movimentos lentos, solenes, repetitivos, limpos e uma voz monótona, o que impressões, críticas ou alguns textos do período histórico confirmam.

Uma documento do gênero refere-se à peça **A Moça das mãos decepadas**, de Pierre Quillard, com estréia em março de 1891 sob a direção de Paul Fort, no Teatro da Arte, em Paris:

[...] Em realidade, era mais recitação acentuada com gestos e posições que ação dramática. Os personagens no cenário declamavam em versos melodiosos e, às vezes cantavam em coro. Estavam separados do público por um tule e moviam-se lenta e ritmicamente numa luz suave, contra o pano de fundo de cor ouro fulgurante decorado com figuras de anjos estilizados e demarcados em pano vermelho. Diante no cenário havia um narrador que vestia uma larga túnica azul e que, de pé junto ao atril descrevia em elevada prosa a ação, os lugares e os pensamentos íntimos das personagens (BRAUN, 1986:52).⁴

No texto inexistia a determinação de um lugar, tempo ou espaço da peça. O trabalho interpretativo se apoiava no texto e nos movimentos prolongados, interpretação exigindo que ator quase não se mexa em cena e ajé como as personagens da tragédia grega, cujo principal apoio era a voz.

Da mesma forma, quando da estréia peça **Pelléas et Mélisande**, de Maeterlinck, em 17 de maio de 1893 sob a direção de Lugné-Poe, no Teatro de Arte em Paris, o crítico do Universal Monitor, referindo-se à interpretação dos atores, afirma:

Alucinados, olham diante de si para longe, muito longe, vagamente, muito vagamente. Suas vozes são abafadas, a dicção é inconstante. Esforçam-se para olhar como se fossem lunáticos. Fazem isto para criar em nós a sensação do além. Fariam-nos sonhar o infinito mesmo quando dizemos: “Nicole, traga-me os chilenos” (BALANKIAN, 1985:106).

Uma vez mais ficou constatada uma interpretação solene, ritualística, sem precipitações e nem afetações. Os deslocamentos lentos dos atores nos remetem ao ritual, assim como suas falas repetitivas e harmoniosas.

Outra montagem que nos permite entender, com maior clareza, este tipo de interpretação, é a obra **A Morte de Tintagiles** escrita por Maeterlinck que estreou em março de 1906 na Confraria do Drama Novo, em Moscou, sob a direção de Meyerhold. Picon-Vallin afirma:

O silêncio corresponde a um tempo de deslocamento; as palavras, a uma suspensão do movimento. Assim, Tintagiles, com uma flor em punho, interrompe sua caminhada sobre a ponte, apóia-se por um bom tempo ao parapeito, com a flor pendente entre as mãos inclinadas e apoiadas sobre a amurada.

Ygraine pára e olha para ele. Ele fala depois de uma pausa. Os personagens podem também se esconder totalmente do olhar do público, desaparecer atrás dos ciprestes, reaparecer; silhuetas deles têm um grafismo muito marcado: inclinação da cabeça, ângulos dos braços, dedos juntos ou afastados, mãos no rosto. Essa partitura plástica que se inscreve na ordem pictórica por meio dos momentos de imobilidade é completada por uma partitura sonora e musical. A emissão de sons é freqüentemente paradoxal: “Ali onde uma interpretação naturalista teria pedido uma exclamação, aparecia um silêncio intenso e inesperado”, comenta a atriz que interpreta o papel de Bellangère e que relata ainda como um soluço desse personagem, estilizado como se proviesse de um instrumento musical, deviam ser precedidos por um gesto dinâmico de mãos levantadas na vertical, dedos dobrados para trás. No fim, as risadas dos servos e o grito de Tintagiles se sucedem e se repetem (2006:14).

A interpretação do ator, nesta montagem, é determinada por repetições, pausas, silêncios, imobilidade, gestos mínimos junto à plasticidade dos movimentos. Nesta peça, fica evidente a substituição de texto falado por ações, gestos e movimentos, há, também uma valorização do silêncio: não um silêncio cotidiano, racional, mas um silêncio consciente, prolongado, concentrado, que exige, dos atores, um trabalho de presença e contenção da energia para continuar atraindo a atenção do espectador.

Fica evidente que a interpretação exigida pelos poetas simbolistas, em suas montagens difere de qualquer proposta interpretativa das estéticas realista ou naturalista. Por esta razão, os atores que participavam das montagens simbolistas, na época receberam muitas críticas. Além de não estarem acostumados a lidar com aquele trabalho interpretativo, careciam de controle do corpo, em cena, demonstrando uma afetação desnecessária.

Os simbolistas chegam ao extremo de não querer ator vivo em cena. Pensam substituí-los por marionetes, fantoches e sombras. Maeterlinck propõe o teatro estático, a vida interior expressa através das palavras e não de ações físicas.

Gordon Craig propõe a “Uber-marionette”, que pensa ser um exemplo para os atores já que, sem nenhum tipo de precipitação ou comoção, produz grande beleza através de seus gestos limpos e suaves. Apesar de não haver registros suficientes que descrevam os princípios técnicos e estéticos da interpretação nas montagens simbolistas, ficou

estabelecido que sabemos que inspiram-se no teatro de máscara , de marionetes e no teatro nô.

O contraste com a mímese apontada pelo simbolista é também a razão pela qual diversos autores, entre eles Lehman, Peter Szondi, Silvia Fernandez e Luiz Fernandez Ramos, encontram, no teatro simbolista do final do século XIX e princípios do século XX, uma etapa decisiva do caminho do teatro pós-dramático, principalmente a partir da proposta do teatro estático de Maurice Maeterlinck. Este momento histórico deixou grande marca nos modos de interpretação contemporâneos, explorar o corpo como símbolo e fazer dele, em cena, um recurso emissor de significados.

A que nos referimos com interpretação “não-realista”?

Este trabalho entende, por interpretação “não-realista”, como o trabalho do ator baseada na “não-interpretação”. *O ator que não interpreta, mas representa, não busca um personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas* (BURNIER,2001:23). Ele não procura, portanto, um equivalente da vida cotidiana ou real. Em outras palavras, a interpretação “não-realista” opõe-se à mímese, assim sendo, não se trata da *imitação ou a representação de uma coisa. Originariamente era imitação de uma pessoa (uma coisa, uma idéia, um herói, ou um deus) por meios físicos e lingüísticos* (PAVIS,1999:305) e gera a conhecida crise da personagem, que engloba a idéia de não criá-la no teatro contemporâneo. No sentido mais tradicional, ou seja, na interpretação “não-realista” é a ausência da personagem enquanto história real, com lugar e espaço definidos, com idade, profissão, um jeito de andar e de vestir correspondentes a sua época. O ator, na interpretação “não-realista”, descarna a personagem, como bem define Robert Abirached: *Descarnar a personagem significa, para o escritor, apagar todos os seus laços com as contingências do mundo e enfrentar as forças quintessências, em um espaço despossuído de história*(1998:175).

Alguns princípios técnicos e estéticos da interpretação “não-realista”

A interpretação “não-realista” tem referências técnicas e estéticas na linguagem do teatro de animação (a marionete e a máscara) e no teatro nô, entre eles: A neutralidade, a partitura de ações, a imobilidade, o controle do centro de gravidade ou centro de energia e a presença.

A neutralidade: Apesar de ser um conceito construído intelectualmente, a neutralidade desenvolve transformações psicofísicas. Um corpo neutro está envolvido em ser, não em fazer. Encontra-se, pois, num estado consciente de estar presente, alerta e com atenção. Segundo Jacques Lecoq (1987:95-105), um corpo neutro tem, no mínimo, seis características: ele é simétrico, centrado, focalizado, integrado, energizado e relaxado. O ator, ao entender o conceito de neutralidade em seu corpo (intelectual e fisicamente), experimenta a sensação de presença e autoridade no palco. Ele descobre o “eu-não-eu”, eliminação consciente e momentânea das características excessivas e fabricadas em sua personalidade e seu ego.

A partitura de ações: O ator, na interpretação “não realista”, tem elementos específicos para a elaboração de suas ações, que podem ou não estar vinculados ao conceito de neutralidade tais como: 1)Foco definido *a definição do centro das atenções de cada ação.[...] Quando existem diversos bonecos em cena e apenas um está realizando alguma ação, todos dirigem seu olhar ao que age, que da a noção de foco, define o lugar onde o público deve concentrar seu olhar (BELTRAME, 2008:28).* 2)Triangulação *recurso que se realiza com o olhar e colabora para “dialogar” com o espectador, fazendo-o “entrar” na cena (BELTRAME, 2008:30).* 3) Economia de meios: *princípio que trabalha com o mínimo de recursos para realizar determinadas ações. Implica em selecionar os gestos mais expressivos, o movimento preciso, limpo, sem titubeios e claramente definido (BELTRAME,2008:28),* além de fazer uso da repetição, precisão e limpeza dos movimentos, gestos e ações, pausas, silêncios, mudanças rítmicas e, em especial, uma exploração de tempos e ritmos lentos.

A imobilidade: A imobilidade do ator, em cena, não é passiva ou relaxada. Dentro da estética “não-realista” o ator cria atenção e tensão através da manipulação de sua própria energia em relação ao espaço-espectador. Conhecendo o valor do Tantiem (numa perspectiva chinesa é a área de energia que se encontra três dedos abaixo do umbigo ou do Koshi que, na perspectiva japonesa, encontra-se no quadril e que, segundo [Burnier, é também usado para designar a presença do ator, e em termos](#)

técnicos, ele significa o bloqueio do quadril e a luta de duas forças” (2001:51)), o ator traz, na prática, a “presença do corpo” que também é vinculada com ao centro de gravidade ou de energia. A “presença do corpo” *estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto de percepção* (PAVIS, 1999:305). A imobilidade pode ser comparada ao trabalho do ator no teatro nô, já que ele, imóvel ou em movimento, trabalha na concentração de uma grande quantidade de energia e por acreditar que, desta maneira, terá uma maior liberdade de espírito e tranqüilidade espiritual. Dito de outra maneira, o elemento imobilidade na interpretação “não-realista” exige um mínimo de movimentos na procura de um máximo de expressão.

1. **Controle do centro energia ou centro de gravidade:** Heinrich Von Kleist e Eugenio Barba reconhecem o centro de gravidade como a mecânica do movimento, o ponto de equilíbrio de todas as partes do corpo. A linha de gravidade é, segundo Barba, *uma linha perpendicular ao chão a partir deste ponto* (1995:38), ponto conhecido com o nome de Tantiem ou Koshi. Na perspectiva das artes marciais, o lugar onde nascem todos os movimentos seria o quadril e, portanto, o ator deve explorar, reconhecer, manipular e controlar esta zona, já que o peso e o equilíbrio do seu corpo estariam a favorecerem seus movimentos. O ator do teatro nô, por exemplo, caminha sem levantar os pés do chão: *ele (o ator) se move para a frente deslizando os calcanhares. Se alguém tenta isso, descobre imediatamente que o centro de gravidade muda de posição e que, portanto, seu equilíbrio também muda* (1995:36). O ator “não-realista” procura reconhecer a funcionalidade de conhecer o controle do seu centro de energia ou centro de gravidade, o que lhe permite manipular esta energia em benefício de sua interpretação, chegando a níveis de presença, no espaço, superiores às requeridas em outras estéticas do teatro.
2. **Presença:** A presença do ator pode ser entendida segundo Patrício Pavis como: ... *Saber cativar o público e se expor, também são estar dotado de um “não sei o que” que provoca imediatamente a identificação do espectador, criando nele a*

sensação de viver em outro lugar em um eterno presente (1999:354). O “não sei que” do ator pode ser chamado também de energia, *uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar animar, moldar e que acima de tudo, necessita ser explorada* (BARBA, 1995:81). A presença do ator é um elemento explorado na estética realista como na “não-realista”. É possível afirmar, portanto, que esta presença distingue-se pela relação direta do corpo do ator como símbolo e elemento de percepção. Em outros termos, a “presença do corpo” definida, anteriormente, por Patrice Pavis.

Os princípios técnicos e estéticos, apontados nesta pesquisa como parte da interpretação “não-realista”, nascem inicialmente das informações coletadas sobre o movimento simbolista e as vanguardas artísticas, críticas, impressões e demais informações sobre as montagens simbolistas, o estudo das marionetes, da máscara e do teatro nô, principais parâmetros de comparação para entender e sistematizar este tipo de interpretação. Dois espetáculos contemporâneos bem sucedidos, que contém características de estética “não-realista”, assim como alguns dos princípios técnicos e estéticos apontados nesta pesquisa, tendo seguido este princípio, também serviram de subsídio. Estas montagens são **A Agreste** do brasileiro Newton Moreno, encenada pela Cia. Razões Inversas, dirigida por Márcio Aurélio, no ano 2004, em São Paulo-SP e **O Pupilo quer ser tutor**, peça do dramaturgo austríaco Peter Handke encenado, pela Cia. Teatro sim... Por que não?!, no ano 2007, em Florianópolis-SC, sob a direção de Francisco Medeiros.

Espetáculos em estudo

O estudo do processo de criação da montagem **A Agreste**, por exemplo, permite afirmar a procura da neutralidade no corpo, acompanhado da imobilidade e da presença. Nesta montagem, os atores não perseguem a criação de uma personagem nem de subtexto, e, segundo o ator Paulo Marcello, cada vez que traziam emoções precipitadas ou dramáticas à cena, eram repreendidos pelo diretor, que lhes pedia para “não-interpretar”.

No estudo do processo de criação da montagem da peça **O Pupilo quer ser tutor**, ficou patente a despreocupação pela criação dos personagens, tanto pelo ator Nazareno Pereira como por Leon de Paula, eles afirmam que qualquer esforço para construir a personagem (época, história da personagem antes do momento de entrar em cena, modo de andar, fixação dos gestos) é inútil e prejudicial à proposta cênica. Os aspectos fundamentais para o desenvolvimento interpretativo é um trabalho de neutralidade, segundo o assistente de direção, Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro. Para atingir a neutralidade necessária ao espetáculo, foi desenvolvido um exercício conhecido como “o círculo neutro”⁶, também definido como “treinamento de emergência para vícios interpretativos”, que tinha como objetivo limitar o ator à realização da ação, além de levar ao ator a trabalhar o estado de alerta e a relação corpo-espaco, além do controle do centro de energia e a presença.

Podemos pensar que a interpretação do ator na estética “não-realista” é só uma das vertentes artísticas que surgem do movimento simbolista de finais do século XIX e começo do século XX. Também é possível pensar em outras tendências contemporâneas como: a performance, que exige mais de que uma personagem, um ator neutro, consciente do trabalho aqui-agora e da sutil linha do jogo ficção/realidade e do ator no teatro pós-dramático, que através das possibilidades corporais torna-se um emissor de significados em cena.

A interpretação “não-realista”, com seus princípios técnicos e estéticos, é um estudo que ainda precisa de maior reflexão, informação e um estudo minucioso de cada um dos conceitos que definem esta interpretação. Evidentemente, uma interpretação “não-realista” é inviável num estado puro, já que é um processo que vem acontecendo há muitos anos, modificando-se, transformando-se e ramificando-se em diversas expressões artísticas, impregnado de todas as manifestações teatrais tradicionais. Portanto, as informações obtidas até este momento correspondem ao resultado parcial da investigação que será finalizada no decorrer do ano.

Refêrencias

ABIRACHED, Robert. **La Crisis del personaje en el teatro moderno**. Madrid: [Asociación de Directores de Escena](#), 1995.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

BARBA, Eugênio,; SAVARESE, Nicola. **A Arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec, UNICAMP, 1995.

BELTRAME, Valmor Nini. **Teatro de bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.

BRAUM, Edward. **El Director y la escena, del naturalismo a Grotosky**. Argentina: Galerna, 1986.

BURNIER, Luis Otavio. **A Arte de ator**: da técnica a representação. São Paulo: Unicamp, 2001.

LECOQ, Jacques. **Le mime, art du mouvement**. p. 95-105, in *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs* [O teatro do gesto. Mimos e atores]. Sous la direction de Jacques Lecoq [sob a direção de Jacques Lecoq]. Paris : Bordas, 1987. (Spectacles) — Tradução e notas de José Ronaldo FALEIRO.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A Arte do ator**: entre a tradição e vanguarda, Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Pequeno gesto: Letra e Imagem, 2006.

RAMOS, Luis Fernando. **A Pedra do toque**. In: Revista Humanidades. São Paulo: USP, 2006.

¹Projeto de Pesquisa do Programa de Pós Graduação – Mestrado em Teatro – PPGT/ UDESC, com o nome **A interpretação do ator na estética não realista: alguns princípios técnicos e estéticos**.

²Professor Doutor Valmor Beltrame, orientador do Projeto de Pesquisa – Mestrado em Teatro - PPGT/UDESC.

³ Estudante do programa de Pós Graduação de Teatro da UDESC, formada em Artes Cênicas na Universidade Nacional de Costa Rica e em Administração na Universidade Bráulio Carrillo na Costa Rica. E-mail humasita@yahoo.es

⁴[...] *Em realidad, era más bien recitación acentuada com gestos y poses que acción drámatica. Los personajes em el escenario declamaban em versos melodiosos y, aveces, cantaban em coro. Estaban separados del publico por uma gasa y se movíam lenta y rítmicamente em uma luz suave, contra un telón de fondo de color oro fulgurante decorado com figuras de ángeles estilizados y enmarcado em paño rojo. Adelante em el escenario, había un narrador que vestía uma larga túnica azul y que, de pie junto a un atril, describía em elevada prosa la acción, lo lugares y los pensamientos íntimos de los personajes* (BRAUN, 1986:52).

⁵O grifo é nosso.

⁶ O exercício do círculo neutro consiste no seguinte: o ator A procura um ponto no meio do espaço, segurando um barbante, o ator B segura a outra ponta onde está um giz e desenha um círculo. O ator A olha para trás e visualiza um ponto que será a saída, e o ator B apaga o traço no espaço indicado pelo

outro, um palmo à direita e outro palmo à esquerda. O ator A, então, indicará, da mesma forma a entrada e o ator B apagará o traço do giz da mesma maneira. O ator A traça uma estrela de seis pontas no meio do círculo e sai pelo espaço indicado como saída. Ambos os atores ficam num espaço de concentração, onde podem se alongar, relaxar, etc. Quando um dos atores se coloca a um metro da entrada do círculo é sinal de que o intérprete está pronto para começar e realizar seqüências de ações que consistem, por exemplo: em olhar o público, fazer um percurso com o olhar no espaço, ir da entrada ao centro do círculo, etc. O exercício do círculo neutro, segundo Faleiro, trabalha no ator a relação corpo/espaço, espaço interno/externo e o estado de alerta. É importante dizer que ele é feito em presença da platéia. Os atores devem ir depurando as seqüências de ações, assim como a platéia irá depurando sua observação, razão pela qual é importante que a platéia seja a mesma.